

Les manières d'être de la lutte dans *Orphée* de Cocteau

Flóra KOVÁCS

L'étude entreprend de découvrir *la lutte* et ses manières d'être dans *Orphée* de Jean Cocteau, notamment ses aspects thématiques, structuraux, linguistiques et génériques. La *lutte* apparaissant dans le drame de Cocteau est différente celle de l'usage quotidien du mot : « opposition violente entre deux adversaires (individus, groupes), dont chacun s'efforce d'imposer à l'autre sa volonté et de faire triompher sa cause ; action soutenue et énergique d'un individu ou d'un groupe (pour résister à une force hostile ou atteindre un certain but) »¹. Le drame de Cocteau présente une lutte dans laquelle aucun des éléments et des attributs opposés ne l'emporte l'un sur l'autre.

Cette lutte mentionnée entraîne avec elle une forme dramatique particulière. *Orphée* de Cocteau est une réécriture de la mythologie grecque : il reprend l'histoire bien connue du mythe surtout en ses éléments discutés, lesquels se rapportent à l'origine des personnages. En puisant à la fois dans la mythologie grecque, arabe, ainsi que dans la croyance chrétienne, le drame réalise du point de vue générique un sous-genre particulier, mariant certains aspects épiques et dramatiques, que l'on appellera *drame mythologique*. Une caractéristique de ce sous-genre est que l'auteur fait sortir les personnages de leur contexte mythologique, et, tout en gardant leurs caractères dominants, les transpose dans un nouveau contexte (c'est-à-dire, dans le contexte de son drame) ; et ainsi, ce drame fonctionne en tant que tel selon l'analogie du roman mythologique². Cocteau prend Orphée, Eurydice et Heurtebise de la mythologie grecque, la Mort, Azraël et Raphaël de la croyance arabe en même temps que de la croyance chrétienne. Les trois intertextes – l'intertexte grec, arabe et chrétien – luttent alors pour la dominance.

Le conflit (ou la lutte) peut donc découler de l'intertextualité, qui est l'un des caractères du drame mythologique. Par la superposition des intertextes de forte amplitude et par leur complexité, ce drame de Cocteau s'intègre dans le domaine de la littérature française du XX^e siècle où coexistent deux expressions poétiques, l'avant-garde et encore sous forme de « contre-canon », l'absurde. Les traits caractéristiques de l'avant-garde se distinguent au niveau des expériences perceptives, ceux de l'absurde au niveau de la langue.

¹ L'entrée du mot « lutte », in *Le Petit Robert sur CD-ROM*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, dir. de la réd. du *Petit Robert* : Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2001.

² VOIGT Vilmos, l'article « Mitoszregény » [Roman mythologique], in *Világirodalmi lexikon* [Dictionnaire de l'histoire littéraire mondiale], t. VIII, sous la dir. d'István Király, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, p. 463-464. Aussi, fais-je appel au cours magistral donné par István Fried sur le roman mythologique du XX^e siècle (le 18 mars 2004).

Comme la plupart des auteurs d'avant-garde, c'est à l'aide de la présence du rêve que Cocteau réalise la multiplication de l'espace. C'est Orphée qui effectue cette multiplication, en établissant un rapport entre le rêve et la poésie. En parlant de l'essence de la poésie du Cheval, il dit : « C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort »³. D'après ce passage, le rêve et la mort font partie d'un même champ sémantique. Dans la même ligne de pensée, on saisit la convergence de l'image du rêve et de celle de la mort. Orphée connaît l'être diabolique du Cheval. Et comme c'est le Diable qui dicte le poème, à savoir qu'il emporte la fleur de la tombe, laquelle est son empire, l'empire de la mort et celui du rêve sont le même empire. En outre, on sait que le rêve participe des désirs refoulés qui appartiennent à l'empire du Diable.

En continuant l'étude sur les traits caractéristiques de l'avant-garde de cette œuvre, on ne peut pas passer sous silence la présence problématique de l'audition et de la vue. Dans ce drame, quand on écoute des explications sur l'essence de la poésie, on n'a pas besoin de la visualité. Avant de traiter du poème, les personnages citent le vers. La poésie ne se répand que par écoute. Etant donné qu'Orphée, lui aussi, ne peut qu'écouter le toc-toc du Cheval, la lecture devient égale à l'audition. On sait que c'est la création d'un nouveau langage poétique (d'une nouvelle poésie) qui est au centre de l'œuvre de Cocteau ; bien que la création de ce langage soit audible, elle n'est ni matérielle ni visible. L'auteur doit alors demander de l'aide à un théâtre qui met l'accent sur le *visible*, c'est pourquoi il fait appel au théâtre forain. L'exemple de cette remontée est l'attraction d'Heurtebise : il reste en l'air sans aucun appui dans la scène quatrième. À côté du pôle verbal, il faut donc faire apparaître un pôle non-verbal. Dans ce cas-là, la lutte se comprend comme la bataille entre le verbal et le non-verbal ou le visuel et le non-visuel. Par cette bataille, l'auteur atteint la multiplication des expériences perceptives, car outre l'audition, la vue se manifeste également. La prétention à la multiplication des expériences peut découler du fait que dans ce cas-là, le genre lyrique et dramatique apparaissent au même moment et, ce dernier, en raison de sa nature, s'appuie sur le visible.

Après l'enquête sur les caractéristiques de l'avant-garde, arrêtons-nous un instant sur les traits de l'absurde réalisés dans la langue. L'absurde peut être décrit par l'opposition⁴. Chez Cocteau, cette opposition apparaît à l'occasion du langage poétique d'Orphée. Orphée lutte pour l'acceptation (et la liberté) de son langage poétique (de sa poésie). Les représentants du vieux canon se déclarent contre cette nouvelle poésie et ne lui permettent pas de vivre. Dès que la nouvelle forme de la poésie naît, la forme officielle lui répond. Dans la scène neuvième, « la réponse » est déclarée dans la lettre lue par le poète. La lettre écrite – probablement – par un représentant de l'officiel n'est pas lisible pour un *Autre* séparé du Pouvoir. Cela n'est possible que d'une manière : la lettre n'était pas écrite en langue officielle,

³ COCTEAU, Jean, *Orphée*, Paris, Librairie Stock, 1927, p. 27.

⁴ Cf. à ce sujet CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe (Essai sur l'absurde)*, Paris, Gallimard, 1965.

mais bien à l'envers. Pour la lire, pour la décoder, les personnages du drame ont besoin d'un miroir qui est – on le sait – un des éléments fondamentaux du théâtre et qui répète l'original, dans cette œuvre, la « vraie » langue.

En outre, les langages des personnages indiquent, eux-mêmes, leur propre absurdité. Ceci est en vue dans ce jeu sémantique :

Il vous a fallu la perdre une première fois pour vous en rendre compte et vous venez de la perdre une seconde fois, de la perdre lâchement et de la perdre tragiquement, de vous perdre, de tuer une morte, de commettre de gaieté de cœur un acte irréparable. Car elle est morte, morte, remorte⁵.

C'est Heurtebise qui le dit au moment où Eurydice *remeurt*. Le mot « remorte » renferme une contrainte sémantique : en effet, selon notre savoir ontologique, l'acte de la mort n'est pas renouvelable. Le mot « remorte » renvoie au fait qu'Eurydice était déjà morte (au moins une fois). On sait, quoi qu'il soit absurde, qu'un homme absurde accepte la mort. C'est en ceci que réside toute son absurdité. De là vient qu'Heurtebise n'est pas un homme absurde, car la mort d'Eurydice lui fait mal, contrairement à Orphée qui ne s'en tourmente point. En tout état de cause, c'est autour de son personnage que l'absurde s'offre à la vue : son nœud est le nouveau langage poétique d'Orphée, de plus, c'est « l'amie de cœur » du poète qui *remeurt*.

La technique de nomination d'*Orphée*, qui nous dirige également vers la problématique se rattachant à la langue, évoque celle des drames absurdes. Selon Michel Pruner, « l'utilisation du métier pour désigner un individu rappelle la confusion que la société fait entre l'être et la fonction »⁶. Dans le drame de Cocteau, le nom du Commissaire et celui du Greffier sont les exemples de la variation (plus simple) de cette technique. Dans le cas du nom d'Heurtebise, la technique de nomination définie par Pruner se distingue pareillement. Bien qu'Heurtebise possède un nom, les autres personnages l'appellent « Verrier ». Heurtebise, sous le rapport de sa fonction, est alors verrier. En dépit de cela, les lecteurs et les spectateurs du drame savent qu'il est *postier*, c'est lui qui emmène les âmes d'une dimension à l'autre.

Après avoir étudié les traits caractéristiques avant-gardistes et absurdes, on peut constater que les deux tendances participent de la constitution de ce drame. On pourrait dire que le drame de Cocteau met en scène une lutte qui se poursuit entre une tendance déjà existante et une autre qui « lutte » (toujours) pour sa raison d'être. On sait qu'Orphée est un poète, et comme tel, il veut écrire, il veut créer son propre langage, un langage qui lui paraît authentique, avec lequel il peut s'identifier. Orphée veut donc effectuer son propre langage poétique, alors qu'Eurydice défend le préexistant.

La confusion entre le langage d'Eurydice et celui d'Orphée évoque également le conflit entre la fonction ordinaire et la fonction artistique du langage :

⁵ COCTEAU, *Orphée*, p. 95-96.

⁶ PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, sous la dir. de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2003, p. 112.

« sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*) »⁷. La façon de parler des deux personnages revendique deux différentes fonctions du langage. Suivant la classification d'Aristote, Eurydice se sert de la fonction qui est nécessaire à la parole, alors qu'Orphée s'aide de celle sans laquelle la création des œuvres littéraires est inimaginable. Lorsqu'Eurydice interrompt la création du poème d'Orphée, elle déränge la fonction artistique par la fonction ordinaire.

Le conflit entre Eurydice et Orphée traduit du même coup une opposition entre ce que l'on appelle le registre populaire et littéraire de la langue. Est-ce qu'Eurydice représente le registre (ou la littérature) populaire et Orphée tient la place du registre (ou de la littérature) non-populaire (littéraire) ? Ayant expérimenté le chemin réputé plus tranquille et moins dangereux de la popularité⁸, Orphée finit par choisir le chemin de Rimbaud, en cherchant quelque chose de nouveau : « Je traque l'inconnu »⁹. Il se déplace du registre *populaire* au registre *non-populaire* (*littéraire*). Ce changement va de pair avec la modification de son langage poétique.

Le langage poétique, par les traditions poétiques, peut être décrit par la différence du langage courant. Ce langage est essentiellement un *écart* ou une *déviatiön*, selon Gérard Genette¹⁰. Le résultat de la répétition de l'inflexion (terme de physique, équivalent du terme des études littéraires, de *la déviatiön*) est la casse¹¹. Le mot « casse » participe de deux champs sémantiques à la fois, de celui de la casse effective et de celui de l'invasion de la nouvelle poésie. Dans le drame, l'invasion de la nouvelle poésie demande un effort dadaïste¹². Il faut un grand orage, du changement. Orphée ne peut créer la poésie du changement qu'à l'aide du Diable, car c'est le Diable qui encourage le changement. De cette manière, la poésie dictée par le Diable devient la poésie du changement à savoir la nouvelle poésie. L'autre résultat de la casse est la rupture. Les parties coupées vivent à part. Leur relation a cessé. A l'égard du langage poétique, l'acte de la casse se manifeste de telle façon que la nouvelle poésie rompt avec l'ancienne. Le nouveau poète refuse le langage poétique du père, brise avec l'héritage paternel. La vraie raison du désir de la rupture avec le langage du père s'offre à notre vue au moment où l'on comprend et accepte que le langage est *pouvoir*. Le poète écrit dans son propre langage. Son langage est sa signature. Ce paraphe distingue le langage du poète qui lui est propre du langage du père et de celui des Autres. C'est la raison pour laquelle le langage

⁷ Voir GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, coll. "Poétique", p. 16.

⁸ « Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute la Thrace récitait par cœur. » COCTEAU, *Orphée*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, coll. "Points Essais", p. 126.

¹¹ La casse est l'aboutissement de l'inflexion. L'inflexion distance la casse du miroir, mais dans le cas du miroir, elle est de courte durée.

¹² « Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraichissent l'air. » COCTEAU, *Orphée*, p. 29.

possède des caractères de la signature, puisque la signature appartient au poète (à l'être humain) et est différente de celle des Autres.

L'étude sur le nouveau langage poétique nous conduit vers les questions des genres littéraires. Cocteau qualifie son œuvre de tragédie. Partant de la définition de la tragédie par Aristote qui dit que le drame est « sujet noble en mode dramatique »¹³, on voit que la poésie, en ce qu'elle est le sujet du drame de Cocteau, reçoit l'épithète de « noble ». En même temps, les personnages de ce drame viennent de la mythologie. Dans la théorie d'E. S. Dallas¹⁴, qui aide à comprendre l'agencement de l'œuvre, le drame représente le temps présent et la deuxième personne, la poésie tient lieu du futur et de la première personne du singulier, alors que l'épopée relève du temps passé et de la troisième personne. Cette classification s'applique facilement à cette œuvre de Cocteau, car les personnages viennent de la mythologie où ils ont vécu sous forme de la « troisième personne » dans le passé (dans ce cas-là, le mythe tient la place de l'épopée) ; réécrits dans le drame, ils vivent au présent, ils communiquent, et ainsi l'entrée en scène de « la deuxième personne » n'est pas étonnante, de plus l'un des rôles (Orphée ou le Diable ou un *je* indéterminé) parle, suite à l'essence de la poésie, de l'avenir à la première personne du singulier. On voit donc que l'auteur applique les caractéristiques des trois genres littéraires à son œuvre.

En traitant de l'ensemble des problèmes connexes de la tragédie, Welles et Warren précisent la déclaration de Hugh Blair d'après laquelle les deux principaux genres poétiques sont *l'épique* et *le dramatique*. Selon les deux théoriciens, il faudrait employer le mot *tragédie* à la place du mot *dramatique*. Aristote prend la tragédie pour *la reine* des genres littéraires. La lutte des genres est perceptible à la faveur de ces idées. Les genres se battent dans le drame de Cocteau aussi, mais pour la position dominante, en d'autres termes, pour la réussite. Le drame de Cocteau, écrit au XX^e siècle, s'intègre dans le domaine de la littérature où nombre de genres font leur apparition et luttent. Il est vrai que ces luttes existent, cependant la nouvelle théorie de genres ne limite point le nombre des genres, et n'impose pas de règles aux auteurs¹⁵.

Orphée étant une pièce de théâtre, il est nécessaire qu'on étudie les questions concernant le langage sous un autre aspect, notamment sous l'aspect du langage dramatique et de la théorie du théâtre. Ce n'est pas l'œuvre du hasard que la bataille de langue soit plus forte dans le drame de Cocteau que celle que l'on a prévue, car la lutte entre le langage articulé et celui des gestes se manifeste dans toutes les productions de théâtre. En sus de cette bataille, le rôle ancien du langage théâtral est en danger, ainsi il lutte, lui aussi, pour sa raison d'être. En raison de ces combats, le langage devient le sujet de chaque drame du XX^e siècle.

¹³ ARISTOTE, *La Poétique*, 1450 a, b. Traduit par GENETTE, *Fiction et Diction*, p. 18.

¹⁴ DALLAS, Eneas Sweetland, *Poetics : An Essay on Poetry*, London, Smith, Elder & Co., 1852. Souligné par WELLEK, René – WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Seuil, 1971, coll. "Poétique", p. 320-327.

¹⁵ WELLEK – WARREN, *La théorie littéraire*, p. 320-327.

A l'occasion de l'enquête sur la bataille entre le langage articulé et celui des gestes, il est utile de prendre en considération ce qu'Antonin Artaud dit du langage théâtral¹⁶. Selon lui, au moment de la naissance du nouveau langage théâtral, il ne faut pas tuer les éléments déjà connus du langage ancien, mais effectuer des modifications sur celui-ci. Pour lui, c'est le langage des gestes qui prend le premier rôle. En même temps, il ne nie point la raison d'être du langage articulé (du langage de la parole), il ne rejette que la position dominante de celui-ci. Peut-être la conception d'Heurtebise est-elle proche de la théorie « artaudienne », car ce personnage se sert d'un autre langage, en plus du langage articulé, et c'est avec celui-ci qu'il exprime *l'ineffable*. En revanche, l'usage qu'Orphée et Eurydice font du langage articulé n'aboutit sur rien : ils ne se comprennent pas.

Traditionnellement, le langage théâtral doit relier la cause à l'effet, et illustrer la communication des personnages¹⁷. Il n'en reste que « des ruines » au temps du théâtre du XX^e siècle et du théâtre contemporain. Malgré tout, la fonction illustrative du langage théâtral reste intacte. Cela est visible du fait que l'auteur n'indique pas la cause de l'établissement du nouveau langage, mais bien la production de celui-là. De même, grâce à cette capacité d'illustration, la différence entre le langage d'Orphée, et celui d'Eurydice et celui d'Heurtebise, en outre, la présence ou l'absence de leur aptitude à comprendre le langage des Autres sont perceptibles. De surcroît, le langage théâtral n'est pas seulement « l'instrument » du drame, mais aussi le sujet dramatique, tout comme la langue et les langages des personnages des œuvres. C'est la raison pour laquelle les artistes (nous) montrent au cours des spectacles que d'une part, l'homme n'est pas capable de contrôler la langue, d'autre part qu'il ne peut pas s'exprimer à l'aide de celle-ci, qui plus est, qu'il ne possède pas le code avec lequel il pourrait décoder le message de l'Autrui (dans ce drame, c'est Eurydice et Orphée qui ne se comprennent pas). Dans le drame de Cocteau, les langages et les fonctions des langages rivalisent alors sans cesse. On constate donc le combat qu'Orphée a mené pour la possession du langage poétique ; on doit soulever des questions concernant les fonctions du langage et les genres littéraires. C'est parce que les questions du théâtre se mettent facilement dans une perspective plus large, car à l'occasion de la représentation, le dilemme concernant les langages théâtraux se manifeste.

Pour résumer l'étude, on peut constater que la lutte est présente à chaque niveau du drame. Ce qui fonde cette lutte, selon notre interprétation, c'est l'hétérogénéité primitive du drame que l'on peut déceler sur un plan thématique (mythe), structural et générique. Réécrits dans un drame, les éléments empruntés à la mythologie (les intertextes mythologiques) luttent pour la position dominante et font provoquer des changements génériques. Cette bataille s'accroît avec le fait que les caractéristiques dominantes s'intègrent dans la période du XX^e siècle où l'avant-

¹⁶ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. "Folio Essais", p. 163-189.

¹⁷ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 399.

garde est déjà présent (naturellement avec ses conflits) et où l'absurde est en train de commencer sa bataille pour sa propre raison d'être. Ces deux tendances réalisent une lutte et c'est cette même lutte qui se traduira en un problème de langue et qui se dirigera vers la question du langage poétique. Orphée, comme poète, veut créer son propre langage poétique. De cette manière, il se situe, lui aussi, entre deux courants artistiques (plus exactement, littéraires), notamment entre le courant qui est déjà un paradigme ayant un code d'expression et un autre qui lutte pour sa raison d'exister.

Le drame de Cocteau incarne alors l'entre-deux, car les éléments en lutte ne se mettent finalement pas en relation hiérarchique.